

## Любитов Игорь

### Взгляд на трюки в плейбэк театре

Слово трюк (от франц. *truc* - ловкость, сноровка; уловка), определяется в словарях как ловкая проделка, затея, неожиданный поступок, производящий большое впечатление, ловкий или рискованный приём, который сложно повторить неподготовленному человеку. Трюк традиционно относят к цирковому или сценическому искусству. В определении подчеркивается, что исполняющий трюк – «трюкач» - должен быть подготовлен (и, мы полагаем, должен подготовить трюк).

У каждого жанра набор трюков свой, некоторые из них знаковые – клоунские слезы, пощечины с мукой или фуэте, а некоторые - общеупотребительны: сценическое фехтование, смена декораций, акробатические поддержки или звукоподражание.

Ранее, обсуждая привнесение цирковых элементов в плейбэк (Любитов, 2010), мы уже предлагали взгляд, согласно которому, все особенные составляющие выступления плейбэк театра – формы как таковые, ритуалы взаимодействия кондактора с рассказчиком и залом и т.д. - представляют собой трюки, характерные для этого жанра.

В этот раз мы предлагаем более узкое определение, и будем считать, что трюк – это некоторая фиксированная последовательность действий и специальных эффектов, заранее подготовленная (заряженная), более-менее отрепетированная, а потому предсказуемая для всех исполнителей, и выполняемая связно, как единое целое, в теле представления.

В этом смысле трюком может считаться как извлечение кролика из шляпы, так и внезапный вставной танец с песней в индийском кино.

Трюков в представлении может быть много или мало. Различные виды искусств насыщены трюковыми приемами в разной степени и отводят им разные роли.

В цирке, например, трюк - это главное выразительное средство, атом представления. Каждому трюку присуще концептуальное ядро значения, определяющее необходимый смысл, свойственный только ему. Поэтому цирковой трюк способен выразить нечто, кроме самого себя - указывая, символизируя или передавая в виде кода<sup>1</sup>. (Баринов, 2006, 2011, Любитов, 2010). А все представление складывается из ритмично подаваемых трюков.

Станиславский считал, что трюковые действия, в частности акробатические элементы, важны, но рассматривал их лишь как развивающий элемент и средство подготовки к реализации "самых сильных моментов (роли) душевных подъемов, для... творческого вдохновения" (Станиславский, 1954). Станиславский считал, что

---

<sup>1</sup> Переход по канату, может передать решающий момент встречи двух влюбленных, а костюмированный под кентавра клоунский дуэт – вопрос о двойственности человеческой природы.

актеру нужно освоить выполнение акробатического трюка «без лишних размышлений, без мямленья, с мужественной решимостью, по физической интуиции и вдохновению» (Станиславский, 1954). Он полагал, что осваивая трюки на репетициях, актер тренирует свою способность интенсивно проживать роль во время спектакля: «Развив в себе такую волю в области телесных движений и действий, вам легче будет перенести ее и на сильные моменты во внутренней области. И там вы научитесь, не думая, переходить Рубикон, отдаваться целиком и сразу во власть интуиции и вдохновения. Моменты такого характера найдутся в каждой сильной роли, и пусть акробатика по мере своих возможностей поможет вам научиться преодолевать их» (Станиславский, 1954).

Другие сценические трюки - свет, грим, особый реквизит – по Станиславскому применимы для маскировки недостатков и подчеркивания достоинств актеров, но сами по себе художественной ценности не представляют.

Итак, мы оказываемся между цирковым пониманием трюка, как основного элемента представления, языка, выражающего закодированный смысл, и взглядом Станиславского, который видит в трюке лишь инструмент тренировки актера или служебное средство для исполнения роли.

Мы полагаем, что отдельный трюк сам по себе аспонтанен и как вставной номер для импровизационного плейбэк представления неуместен (Любитов, 2010)<sup>2</sup>.

Однако, мы верим, что трюк как элемент плейбэк представления все же может служить спонтанности.

Мы предлагаем посмотреть на трюк, доведенный репетициями до совершенства, как на «культурные консервы». Термин предложен Джейкобом Морено и означает конечный продукт креативного духовного процесса. По Морено «культурные консервы» характеризуют культуру и — что еще существеннее — стимулируют спонтанность новых и новых поколений. «В качестве конечного продукта творческого процесса сами по себе они («культурные консервы») не содержат уже ни спонтанности, ни креативности. Оживленные новыми поколениями, они, тем не менее, способны всколыхнуть новых людей и побудить их к собственной творческой деятельности (Лейтц, 2007, с. 92).

Любопытно, что и Станиславский пишет о трюке (акробатическом) как средстве, стимулирующем спонтанное творческое исполнение и проживание театральной роли – классического примера роли «консервированной». А исполнение циркового трюка считается пиком предъявления артистом самого себя, своих подлинных способностей и непосредственного проживания момента (Баринов, 2005).

Актер плейбэк театра на сцене действует так, чтобы заново представить перед зрителями историю рассказчика. При этом исходить возможно из различных предпосылок – от ценности индивидуального психотерапевтического запроса, сокрытого в истории, до потребности аудитории в отражении и объективировании

---

<sup>2</sup> При этом мы не рассматриваем сложные составные перформансы, в которых плейбэк перемежается чтением стихов или музыкальными номерами.

коллективно значимых сюжетов и тем. Разумеется, оснований для осмысления может быть сразу несколько.<sup>3</sup>

В зависимости от исповедуемой миссии, актеры выбирают источник, из которого будет происходить роль. На одном полюсе континуума оказывается произвольное, похожее на психодраматическую интерпретацию действием, интеллектуальное моделирование, а на другом – спонтанный телесный отклик, более или менее структурированный формой, которую задал кондактор<sup>4</sup>. В зависимости от истории и контекста, задачи могут меняться даже внутри одного представления.

В любом случае, из каких бы предпосылок ни исходили актеры, на сцене плейбэк театра «законсервированная» история рассказчика разворачивается в новом проживании актерами здесь-и-сейчас. С точки зрения Морено, мы имеем дело с отказом от исполнения консервированных ролей в пользу ролей непосредственно переживаемых, открытых для спонтанного и креативного действия (Лейтц, 2007, с. 98).

Для этого каждая из таких ролей оснащается средствами выражения и одна из возможностей превращения «законсервированных» ролей в спонтанные - использование трюков.

Мы выделяем следующие этапы применения трюка на сцене. Подготовка - Выбор-зарядка – выбор момента - выполнение трюка или отказ от него – последствие.

### **Подготовка трюков**

Трюки как «культурные консервы» обязательно подготавливают до представления. Трюковой репертуар театра определяются возможностями исполнителей: трюковая подготовка актеров (кто-то умеет танцевать или брать высокие коты), техническим оснащением (свет, реквизит) А также тем, что можно или принято в данной труппе.

Например, в нашем театре не принято использование нецензурной лексики и эксплицитной жестикуляции, и зато есть аудиальный эквивалент для изображения ругательств, аналогичный набору символов @#\$%! в комиксах<sup>5</sup>.

Разумеется, мы полагаем, что трюки могут быть освоены в зависимости от способностей актера и, более того, из этих способностей происходят. Мы поддерживаем актеров, которые намеренно используют свои умения и характеристики - вокализацию, пластические способности или, например, небольшой рост.

---

<sup>3</sup> Сам Джонатан Фокс предложил целых три области, на пересечении которых расположен, по его мнению, «хороший плейбэк» - ритуал, искусство и социальные взаимодействия (Fox, 1999).

<sup>4</sup> В современном плейбэк театре разработаны формы как для одного, так и для другого полюса: например Poetry или Talking Heads, с точки зрения автора статьи, тяготеют к одной стороне, а Three Solos - к другой.

<sup>5</sup> А также «тям-тяряям-тям-тям» Аркадия Райкина.

Что касается реквизита, то, в дополнение к традиционным тканям, в нашем театре мы собрали большое количество «характерных» шляп, а от прочего, париков, например, отказались. Другие труппы используют иной набор технических средств.

Мы настаиваем на необходимости тренировки трюков заранее не только самих по себе, на занятиях по вокалу, например, но и на репетициях, встраивая их в игру историй. Такая тренировка помогает всем актерам приспособиться к трюку заранее.

Уровень сложность трюка сам по себе значения не имеет. Даже в цирке трюки принимаются или не принимаются зрителями вне зависимости от сложности техники (Коваленко, 1959). Важнее, чтобы исполнение трюка действительно было доведено до совершенного состояния, тогда он начинает действовать как «культурный консерв», стимулируя спонтанность, а не ограничивая ее.

## **Выбор трюка**

Решение о вводе трюка может приниматься актером еще при подготовке к исполнению роли – будь то в истории или в малой форме, или уже в процессе игры.

Параметры, на которые можно ориентироваться, выбирая трюк, мы сгруппировали в несколько блоков:

1. Доступный актерам трюковой репертуар, а также наличие реквизита, в том числе – свободного. Например, любимая ткань, с которой я хорошо работаю, может быть занята другим актером или все необходимые для трюка стулья, уже собраны в декорацию.

2. Содержание истории рассказчика, её сюжет указывает на возможные трюки. Например, заготовленный фрагмент танца легко включается в действие, если речь идёт о свадебной церемонии.

Контекст и содержание историй определяют уместность цитирование художественных произведений или обращение к культурным реалиям и элементам определенной эпохи, например, исполнение фрагмента песни под гитару, одолженную у музыканта.

Иногда важно не содержание, а стиль истории, её "жанр" - например, в комедии уместны пощечины, падения и прочие элементы буффонады, которые разрушили бы лирическую историю.

Можно также ориентироваться не на формально или эксплицитно заданные элементы сюжета, а на отклик, прежде всего телесный, рождающийся из поз или движений.

3. Логика всего представления. Сквозные темы, «красные нити» - прекрасный повод для введения трюков. Например, сквозной темой одного спектакля нашего театра были подарки под Новый год. В конце представления актёры вручили зрителям заготовленные пряники. В другом Спектакле темой стали сны, и трюком было распевание фрагментов колыбельной.

4. Мизансценирование - плейбэк форма, режиссерское резюме кондактора, роль, выбранная или назначенная, и ее развитие (Пример трюка: двусторонняя ткань выбирается для обозначения мгновенной смены состояния персонажа). Учитывается также и предполагаемая координация с другими актерами, и/или актуальное взаимодействие с ними.

5. Функции трюка весьма разнообразны. Например, трюк может акцентировать отдельные эмоциональные и смысловые моменты действия. При этом трюк, во-первых, фокусирует внимание на исполнителе и его роли, а во-вторых, создает разрыв в действии, выделяя отдельные точки представления на драматургической дуге.

При помощи трюков можно регулировать ход представления - отмечать границы сцен, задавать темп и ритм. А также подчеркнуть ритуальную сторону представления (например, то, как в японском плейбэк театре уносят со сцены стулья в начале исполнения истории). Поскольку трюк привносится в действие «извне», он позволяет обозначить внешний контекст – социальный, культурный или архетипический.

### **«Зарядка» - подготовка трюка**

Собственно «зарядка» необходима, прежде всего, для работы с реквизитом. Важно, чтобы подготовительные действия актера были «невидимы», «нейтральны» для зрителя: извлеченная из рукава лента смотрится эффектнее, если перед этим актер не запрятывал ее долго и на глазах у публики. Неочевидное применение предметов, характерное для эксцентрики, здесь как нельзя кстати: реквизит может превращаться во что угодно, шляпа оказывается рулем, сердцем, собачьей миской или летающей тарелкой. Любое превращение – это трюк. Дополнительное средство, обеспечивающее «невидимость» «зарядки» трюков, которое мы используем в нашем театре – эстетизация и ритуализация этапа подготовки к исполнению формы. Актеры готовят сцену, это еще не представление, но действие уже началось<sup>6</sup>.

С другой стороны, важно дать понять остальным актерам, что трюк «заряжен». Это не всегда возможно, даже после специальных репетиций, поэтому в нашем театре мы придерживаемся правила, что выбранный кем-то реквизит становится неприкосновенным для других – «чужие стулья переставлять запрещено».

К «зарядке» трюка относится и расположение актеров, например, при игре историй трюком может стать внезапный разворот актера, который до сих пор сидел спиной к зрителям.

### **Выбор момента и выполнение трюка**

---

<sup>6</sup> Аналогом может служить работа униформистов в цирке: на манеж выносят пушку и подкидные доски, зритель готовится смотреть номер. Подобный эффект постепенного включения возникает и при настройке оркестра перед началом исполнения.

После «зарядки» трюка у актера появляются новые задачи. Первая - внутренняя - преодолеть инерцию заготовленных культурных консервов, отказаться от трюка как такового, «просто потому, что его заготовил». Это возможно, если оставаться в моменте исполнения роли и откликаться на импульсы, возникающие здесь и сейчас во взаимодействии с другими актерами. Тогда стандартный трюк наполняется новым содержанием, индивидуальностью актера, включаясь, по Морено, в креативный круговорот, и представляется не как стандартный трюк, а как новое, особенное его исполнение.

Если инерция трюка рассматривается актером как «тормоз» у Мейерхольда или альтернативная игра у Брехта (Мочалов, 1981) мизансцены становятся интереснее. Например, актер особым образом сложил ткань, которая должна развернуться в кульминационный момент. Если актер будет просто ждать момента трюка, его игра будет бедной и скучной, а если последует за желанием выполнить трюк тут же – игра окажется скомканной. Если же он придумает обстоятельства, по которым он не разворачивает ткань немедленно, и проживет их на сцене, рисунок роли станет интереснее. Например, для персонажа важно дождаться определенного времени, и он смотрит на воображаемое солнце или следит за тенями. Ожидание наполняется деталями, переживания героя выражаются через них и становятся видимыми зрителям.

Разумеется, выбор момента выполнения трюка определяется уместностью включения трюка в исполнение роли, всей формы, игрой других актеров и соразмерностью эффекта и необходимых усилий по вводу трюка.

Вторая задача актера при выборе момента выполнения трюка связана с тем, что трюки подчеркивают особенные моменты жизни роли – выход на сцену, трансформацию мотивов или переживаний героя, кульминационные моменты действия. Трюк концентрирует внимание зрителей на исполнителе, а потому всем актерам необходимо быть особенно чувствительным к этим моментам и управлять ими. Фактически, форма в такой логике представляет собой последовательность фокусов внимания на актерам, исполняющих трюк в данный момент (сольно или в группе). Остальные актеры в момент трюкового действия могут, например, отойти на задний план, тем самым усиливая эффект трюка. Для согласованности действия всей команды актеров особенно важна ясность посылки исполнителя трюка. В плейбэк представлении трюк может быть подчеркнут и при помощи музыки.

Важна также соразмерность трюка и всего действия. Исполнение формы в плейбэк театре длится лишь несколько минут, потому на любой элемент актерской игры отводится лишь немного времени, сил и сценического пространства. Например, при цитировании культурно значимых произведений искусства – поэтических или музыкальных, например, песен, достаточно лишь пары строк или пары тактов. Чересчур яркое или масштабное трюковое действие перетягивает внимание на себя и разрушает ансамбль.

Поскольку трюк привносится извне, он непременно является разрывом в действии и тем самым создает лиминальную ситуацию. Такой разрыв не должен быть слишком большим и важно выбирать, в какой смысловой момент он произойдет и какое действие будет с ним граничить.

## Отказ от трюка

Причины для отказа от выполнения трюка - те же, что и для выбора его выполнения - уместность и служение общему замыслу.

Отказ - самый сложный момент работы. Избрав какой-либо трюк, актер становится его «заложником», большая часть энергии вложена в будущий трюк и подготовительные действия. Связанное с этим напряжение не находит разрешения собственно в исполнении трюка и требует иного канализирования.

Отказываясь, актер не только преодолевает инерцию заготовленного трюкового действия, но и немедленно сталкивается с задачей приспособить «так и не выстрелившее ружье». Если просто «незаметно» положить взятую в руки в начале исполнения формы ткань, маску, или не обращать внимания на расставленные на авансцене стулья, исполнение окажется «грязным». Однако, осмыслив невостребованный трюк как препятствие, его возможно использовать для создания более интересных мизансцен. Например: актер, спрятавший за спиной маску, которую он собирался надеть в момент предполагаемого перевоплощения, обнаруживает, что персонаж, в которого он хотел трансформироваться уже есть на сцене. Вместо того, чтобы тихонько избавиться от маски, актер начинает с ней разговаривать, как Гамлет с бедным Йориком, получая и оправдание, и точку приложения для своего монолога. Если сместить акцент на перестановку стульев или прятание ткани, то переживания актера проявятся в этих действиях. То есть, даже при невыполнении, заготовленный трюк может оказаться (совсем по Станиславскому и по Морено) двигателем роли и всего представления.

С другой стороны мы стараемся не использовать трюки, которые настолько громоздки, что от них трудно отказываться. Например, запасенные в разных местах сцены ткани, которые, по замыслу актера, должны извлекаться одна за одной, и обозначать последовательную смену состояний персонажа.

## После трюка

Вслед за выполнением трюка наступает короткая фаза релаксации. В цирке после выполнения трюка необходима пауза для того, чтобы зрители успели перевести дух и могли мысленно вернуться к прошлым событиям спектакля и осознать их. (Баринов, 2011)

Кроме того, в цирке, трюковое действие дополняется «комплиментом». Так называются небольшие движения в завершении каждого трюка или серии трюков, всего номера, либо при выходе на аплодисменты. Это пауза, во время которой исполнители акцентированно принимают статические, торжественные позы. Комплимент также используют непосредственно в момент исполнения трюка партнером. Это придает номеру ритмичность, подчеркивает сообщение, передаваемое на языке трюков.

Например, в нашем театре, принято завершать любую форму или сцену тем, что актеры на две секунды замирают на своих местах, чуть «увеличивая» свои позы – при помощи напряжения мышц и небольшого изменения пластики.

Далее можно переходить к новому трюку.

### **Один большой трюк**

В принципе, многие действия в плейбэк театре можно рассматривать в описанной выше логике исполнения трюка. При этом существенно, что подготовка трюковой последовательности предполагается внешней по отношению к представлению (при этом полная изоляция во времени и пространстве не обязательна, достаточно некоторой степени диссоциации), а сам трюк мы считаем «культурным консервом», то есть завершенным продуктом творчества.

Прежде всего, такой взгляд полезен, когда у актёра во время, или сразу после прослушивания истории возникают "идеи", о том, как бы было хорошо играть ту или иную роль. Порой эти идеи настолько захватывают, что становится трудно, не отвлекаясь, дослушать историю до конца, не говоря уже о том, чтобы реагировать на действия других актеров во время исполнения роли.

Столь же захватывающими могут быть и контрпереносные чувства, наполняющие актера в ответ на историю рассказчика и вызывающие интенсивный телесный отклик. Если относиться к таким чувствам и переживаниям как к трюку или основе для трюка, следование или не следование за ними перестает быть необходимостью, возможных путей игры становится больше, взаимодействие с партнёрами входит в фокус, а исполнение переносится в здесь и сейчас.

Таким образом, и эмоциональные реакции, и интеллектуальные конструкции, и режиссерские находки, касающиеся исполнения выбранной роли или истории целиком, могут найти место в представлении и быть включенным в творческий процесс, если актер перестанет относиться к ним как к единственной реальности и будет рассматривать их как *еще одну* разновидность трюка. Даже если от них придется отказаться.

### **Литература**

Fox, J. (1999) A Ritual for our Time. In J. Fox & H. Dauber, Essays on Playback Theatre, (с. 127). New Platz, NY: Tusitala Publishing

Баринов В.А., Художественно-образная структура циркового искусства. М.: МГУКИ, 2005

Баринов В.А. Трюк в цирке. Семиотика трюка: трюк-знак, трюк-код, трюк-символ. М.: "Редегир", 2006

Баринов В.А., Личность артиста и зрителя в цирке. RELGA, №4 [222], М.: 2011

Коваленко И. О трюке в цирке. Советский цирк, №12, М.: 1959

Лейтц Г. Психодрама теория и практика. - М.: «Когито центр», 2007



Любитов И.Е. Цирковые Элементы в Плейбэк представлении, Журнал практического психолога, № 3, М.: 2010, с. 139-147

Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. – М.: Просвещение, 1981

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве Собр. соч.: В 8 т., т. 3, с. 36.  
М.: Искусство, 1954

**Игорь Любитов** (Москва, Россия) – Психолог, психодраматист. Плейбэк практик. Член-практик IPTN. Аккредитованный тренер СРТ. Ведет обучающие программы по плейбэк театру в Москве, Санкт Петербурге, в Новосибирске и др. Художественный руководитель плейбэк театра «Алхимия». Руководит плейбэк студией «Большой театрик». Автор публикаций, посвященных практике плейбэк-театра.

Один из учредителей и руководителей Российской Центральной Школы Плейбэк Театра, аффилированной Центром Плейбэк СРТ (Нью-Йорк).

Работает на кафедре Этнопсихологии Московского городского психолого-педагогического университета (МГППУ), преподает в Институте Интегративной Семейной Терапии (ИИСТ).

Lyubitov@yandex.ru

**Ключевые слова:** плейбэк театр, трюк, цикл подготовки и исполнения трюка, культурные консервы, спонтанность

### **Аннотация**

В статье исследуется применение трюков на сцене в представлении плейбэк театра. Предложен жизненный цикл трюка: Подготовка - Выбор– зарядка – выбор момента - выполнение трюка или отказ от него – последствие. Даная схема может быть применена к различным сторонам плейбэк представления – от использования реквизита, до обращения с контрпереносными чувствами актеров.